جميل حمداوي

سيميوطيــقا الصــورة السينمائــيــة



بسم الله الرحمن الرحيم

المؤلف: جميل حمداوي
الكتاب: سيميوطيقا الصورة السينمائية
الطبعة الأولى 2020
دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني
الناظور- تطوان/المملكة المغربية
الهاتف:0536333488/0672354338

الإهــداء

أهدي هذه الدراسة المتواضعة إلى الناقد السينمائي المغربي المتميز مصطفى المسناوي على ما قام به من جهود جبارة لتوثيق السينما المغربية.

الفهــرس

مقدمـــة

يعد العصر الذي نعيش فيه عصر الصورة بامتياز. والدليل على ذلك كثرة الصور التي تهيمن على حياتنا الخاصة والعامة، سواء أكانت صورا ثابتة أم متحركة. وقد أصبحت حضارتنا حضارة الصورة بكل المعاني، بما تحمله من ثقافة مرئية وبصرية، تسم جميع مرافق الحياة الإنسانية من الأسرة حتى المؤسسات العمومية الصغرى والكبرى.

وقد تطورت الصورة كثيرا في مرحلة (مابعد الحداثة) ، وقد رافقت تطور وسائل الإعلام، فأصبحت الصورة البصرية علامة سيميائية تشهد على تطور فلسفة مابعد الحداثة. ولم تعد اللغة هي المنظم الوحيد للحياة الإنسانية، بل أصبحت الصورة هي المحرك الأساس للتحصيل المعرفي، والوصول إلى الحقيقة النسبية.

ولاغرو أن نجد جيل دولوز (**Gilles Deleuze**) - مثلا- يهتم بالصورة السينمائية ؛ إذ يقسمها إلى الصورة - الإدراك ، والصورة - الانفعال ، و الصورة - الفعل، ويعتبر العالم خداعا كخداع السينما للزمان والمكان، مادامت تخدع حواس الرؤية والإدراك والتبصر، ويبدو ذلك واضحا في كتابيه: (**الصورة- الحركة**) (1983م) [1]، و(**الصورة- الزمان**)[2] (1985م)[3].

ويعد الإنسان المعاصر أكثر الكائنات الحية استهلاكا للصورة ، في عالم تجاوز الحداثة إلى مابعد الحداثة. وقد هيمنت الصورة، بشكل كبير، على الإنسان على جميع الأصعدة والمستويات. ومازالت هذه

---

[1]-Gilles Deleuze: **L'image-mouvement**. *Cinéma 1*, Les Éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1983, 298 p.

[2]-Gilles Deleuze: **L'image-temps**. *Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1985, 378 p.

[3] - جميل حمداوي: **نظريات النقد الأدبي في مرحلة مابعد الحداثة**، منشورات مكتبة أم سلمى، مطبعة رباط نيت، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى 2015م.

الصورة، إلى يومنا هذا، تمارس، بمختلف أنواعها، تأثيرا حقيقيا في سلوك الإنسان وتصرفه ونمط تفكيره، سواء أكان ذلك التأثير سلبيا أم إيجابيا.

إذاً، ما السيميوطيقا؟ وما مميزات الصورة السينمائية في ضوء المقاربة السيميوطيقية؟ وما أهم المقاربات النقدية التي تناولت الصورة السينمائية تحليلا وتقويما وتفكيكا وتركيبا؟

هذا ما سوف نتعرف إليه في كتابنا المتواضع هذا، على أساس أن الصورة السينمائية هي المحرك الفعلي لحضارتنا الراهنة. وهي كذلك وسيلة للتسلية، والمتعة، والفائدة. وبتعبير آخر، الصورة هي أداة للتأثير، والإمتاع، والإفادة، والحجاج، والإقناع، والحوار، والاقتناع...

و نرجو من الله عز وجل أن يوفقنا في هذا الكتاب المتواضع، و يسدد خطانا، ويرشدنا إلى ما فيه صالحنا، ونستغفره عن هفواتنا، وكبواتنا، وأخطائنا، وزلاتنا. كما نستسمح القراء الأفاضل عما في هذا الكتاب من نقص، وتقصير، ونسيان؛ فالكمال والتمام من صفات سبحانه وتعالى جل شأنه وعلا، وما توفيقي إلا بالله.

الفصل الأول:

مفهوم الصـــورة ودلالاتها السيميائيـة

لايمكن فهم الصورة ، في مفهومها العام، إلا باستجلاء دلالاتها اللغوية والاصطلاحية على النحو التالي:

المطلب الأول: تعريف الصورة لغة

يرى ابن منظور، في قاموسه (**لسان العرب**)، أن الصورة تشتق ـ لغة- من فعل صور. وفي هذا يقول:" صور: في أسماء الله تعالى: المصور، وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها . ابن سيده : الصورة في الشكل ، قال : فأما ما جاء في الحديث من قوله : خلق الله آدم على صورته فيحتمل أن تكون الهاء راجعة على اسم الله تعالى ، وأن تكون راجعة على آدم ، فإذا كانت عائدة على اسم الله تعالى فمعناه على الصورة التي أنشأها الله وقدرها ، فيكون المصدر حينئذ مضافا إلى الفاعل ؛ لأنه سبحانه هو المصور لا أن له - عز اسمه وجل - صورة ، ولا تمثالا ... والجمع صور وصور وصور ، وقد صوره فتصور . الجوهري والصور بكسر الصاد لغة في الصور جمع صورة ...

وصوره الله صورة حسنة فتصور . وفي حديث ابن مقرن: أما علمت أن الصورة محرمة ؟ أراد بالصورة الوجه وتحريمها المنع من الضرب واللطم على الوجه، ومنه الحديث : كره أن تعلم الصورة أي يجعل في الوجه كي أو سمة . وتصورت الشيء : توهمت صورته فتصور لي . والتصاوير : التماثيل . وفي الحديث :أتاني الليلة ربي في أحسن صورة ، قال ابن الأثير :الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء ، وهيئته وعلى معنى صفته . يقال : صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته ، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته ، فيكون المراد بما جاء في الحديث أنه أتاه في أحسن صفة، ويجوز أن يعود المعنى إلى النبي صلى الله عليه وسلم : أتاني ربي ، وأنا في

أحسن صورة وتجري معاني الصورة كلها عليه إن شئت ظاهرها أو هيئتها أو صفتها ...[4]"

ويعني هذا أن التصوير هو الخلق، والإنشاء، والتجسيم؛ وصنع المخلوقات المختلفة، وتكوين الإنسان في أحسن صورة، وتصويره في هيئته، وشكله، وأعراضه؛ أو هو الإيجاد من عدم. وهنا، لايعني التصوير الرسم أو الرقم في ثوب أو تخطيط لوحة أو صحيفة، بل يدل على أن الله هو المصور الأول. بمعنى الخالق الأول لهذا الوجود بهذه الصفة الخلقية المتميزة والخارقة .

أضف إلى ذلك أن الموجودات من قبل لم تكن لها صورة، أو وضعية، أو حالة معينة، لكن الله هو الذي أكسبها صورتها الخاصة، وألبسها الهيئة التي ستكون عليها. بمعنى أن الله هو خالق الإنسان، بعد أن صوره في الأرحام مصداقا لقوله تعالى **"هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء"**[5]. وبعد ذلك، سواه، وعدله، وركبه في أحسن صورة مؤلفة مصداقا لقوله تعالى ﴿ **في أي صورة ما شاء ركبك﴾**[6]، و﴿ **ولقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم**﴾[7]. ومن هنا، فالله هو المصور الأول مصداقا لقوله تعالى: ﴿**هو الخالق البارئ المصور﴾**[8].

ومن هنا، فالتصوير هو الخلق والنفخ في الروح، وتشكيل الإنسان بالروح، والحياة، والهيئة ، والوضع، والكيف.أي: لايعني التصوير -هنا- ما يسمى بالرسم، والإبداع البشري، وإنتاج اللوحات الفنية .

---

[4] - ابن منظور: **لسان العرب**، حرف الصاد، مادة صور، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2003م.

[5] - الآية 6، سورة آل عمران، **القرآن الكريم**، برواية ورش عن نافع.

[6] - الآية 8، سورة الانفطار، المصدر السابق نفسه.

[7] - الآية 4 من سورة التين، المصدر السابق نفسه.

[8] - الآية 24، سورة الحشر، المصدر السابق نفسه.

وعلى العموم، تعني الصورة، في اللغة، الهيئة والحالة والشكل الذي ترد عليه الذات أو الشيء.أي: تتميز الأشياء وتتفرد بالصورة والهيئة والحالة التي تكون عليها الكائنات والأشياء الجامدة والمتحركة. وقد تعني الصورة كذلك العلامة، والسمة ، والوجه، والتمثال، والوهم ، والتخييل، والصفة، وظاهر الأشياء وحقيقتها...

المطلب الثاني: تعريف الصورة اصطلاحا

تحيلنا كلمة الصورة على التصوير، والتمثيل، والمحاكاة. ومن ثم، فالصورة هي التي تمثل لنا الذوات والأشياء بواسطة الفنون البلاغية والتصويرية،أو بواسطة الصور التشكيلية والفوتوغرافية أو الفيلمية...وقد تكون تلك الصورة ثابتة أو متحركة ، وقد تكون صورة لفظية تخييلية ، أو صورة طباعية ، أو صورة بصرية، أو صورة رقمية، أو صورة مسموعة...وقد تكون الصورة تمثيلا سيكولوجيا لشيء مفقود وغائب.

إذاً، فالصورة هي التي تنقل لنا العالم، إما بطريقة حرفية مباشرة، وإما بطريقة فنية جمالية. أي: تلتقط الصورة ما له صلة بالواقع، أو له صلة بالممكن و المستحيل. ومن ثم، فقد تكون الصورة لغوية بيانية، كما هو حال الصور البلاغية من تشبيه، واستعارة، ومجاز، وكناية، ورمز، وأسطورة...وقد تكون صورة حسية بصرية أيقونية، أو عبارة عن أنساق سيميائية غير لفظية ، تتجسد بشكل جلي في الجسد، والسينما، والمسرح، والفوتوغرافيا، والحاسوب، والكنيسية، والميم ...وغير ذلك من الأنساق الحسية المتعلقة بالموضة، والطعام، والعمران، والأزياء، والإشهار...

و تعد الصورة خير من ألف كلمة على مستوى التبليغ، والتواصل، والإفهام. فهي تنقل لنا العالم بإيجاز وإيحاء واختصار، وقد تنقله لنا مفصلا واضحا وجليا.

وإذا كانت العلامة اللغوية، في التصور اللساني، ثنائية الطابع، تجمع بين الدال الصوتي والمدلول المفهومي المجرد، فإن الصورة المرئية

تقوم على عناصر ثلاثة: الدال، والمدلول، والمرجع. وهنا، يقوم المرجع بدور مهم في تسنين الصورة تشكيلا ، وطباعة، ونسقا؛ وتشفيرها بصريا، ومرئيا، وحسيا.
إذاً، فالصورة، في مفهومها العام، تمثيل للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا، أو إدراك مباشر للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا، وحسا، ورؤية[9]. ويتسم هذا التمثيل - من جهة- بالتكثيف، والاختزال، والاختصار، والتصغير، والتخييل، والتحويل. ويتميز - من جهة أخرى- بالتضخيم، والتهويل، والتكبير، والمبالغة. ومن ثم، تكون علاقة الصورة بالواقع التمثيلي علاقة محاكاة مباشرة، أو علاقة انعكاس جدلي، أو علاقة تماثل، أو علاقة مفارقة صارخة.
وتكون الصورة ذات طبيعة لغوية تارة، و مرئية بصرية تارة أخرى. وبتعبير آخر، تكون الصورة لفظية، وسيميائية، وحوارية. كما تكون صورة بصرية غير لفظية. وللصورة أهمية كبرى في نقل العالم الموضوعي، بشكل كلي، اختصارا وإيجازا، وتكثيفه في عدد قليل من الوحدات البصرية. وقد صدق الحكيم الصيني كونفشيوس الذي قال:"**الصورة خير من ألف كلمة**".[10]
وتتألف الصورة التشكيلية ، عند فرديناند دوسوسير(F.De Saussure) ، من الدال، والمدلول، والمرجع. لكن دوسوسير يستبعد المرجع، ويكتفي بالصورة الصوتية (الدال)، والصورة السمعية المفهومية(المدلول). وبتداخلهما الاعتباطي والاتفاقي، يتشكل ما يسمى بالصورة، أو العلامة بالمفهوم اللساني أو السيميائي.
وعليه، فالصورة المرئية هي تمثيل محسوس ومشخص للعالم، وتتميز عن الصورة البلاغية واللغوية، ذات الطاقة التخييلية المجردة، بطابعها المرئي والبصري والسيميائي. ويعني هذا أن الصورة البصرية صورة سيميائية وأيقونية بامتياز، يتداخل فيها الدال والمدلول والمرجع لتشكيل

---

[9] - قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص:24-25.
[10]- قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، ص:119.

الصورة العلامة. ويعني هذا أن الصورة المرئية هي صورة حسية تخاطب العين أكثر ما تخاطب الحواس الأخرى. وترتبط هذه الصورة بالشكل، واللون، والخط، والنقط، والهيئة، والحال، والانطباع، واللقطة، والضوء، والصباغة، والأرقام...إلخ.
ومن حيث الدلالة السيميائية، تكون الصورة أكثر تعبيرا وتوضيحا من الكلمات اللغوية. ومن ثم، فصورة واحدة خير من ألف كلمة على مستوى الإفادة، والتأثير، والإقناع، والحجاج، والتوضيح، والشرح، والتبليغ. لذلك، تلتجئ العلوم والمعارف ووسائل الإعلام إلى توظيف الصورة في عملية الأداء، والتبليغ، والتواصل، ونقل الخبر.

المطلب الثالث: علاقة الصورة السينمائية بمدلولهـــا

تبنى الصورة السينمائية ، من حيث الدال والمدلول، على عدة علاقات، مثل: علاقة المطابقة، وعلاقة المماثلة، وعلاقة الإحالة، وعلاقة الأيقنة، وعلاقة الإيحاء، وعلاقة الترميز، والعلاقة السيميائية، وعلاقة التضمين، وعلاقة التعيين، وغيرها من العلاقات الأخرى التي تتحدد من خلال السياق التداولي والتواصلي. ويمكن توضيحها على الشكل التالي:

❶ **علاقـــة المطابقـة:** تكون علاقة الدال بالمدلول، في الصورة السينمائية، علاقة مطابقة، عندما تتضمن الصورة محتويات ومضامين تتطابق تطابقا تاما مع ماصدق الواقعي والمنطقي. بأن تكون الصورة طبق الأصل لمدلولها الواقعي الحقيقي أو النسبي.

❷ **علاقة الإحالـــة:** تكون علاقة الدال بالمدلول، في الصورة السينمائية، علاقة إحالة، وتضمين، واقتباس؛ عندما تحمل الصورة، في طياتها، معلومات تناصية ثرية، ومعارف خلفية تاريخية، وسياسية، واجتماعية، وثقافية، وفكرية، وفنية...إلى جانب مستنسخات متنوعة تحيل على عوالم معرفية وثقافية مختلفة.

❸ **علاقة السيمياء:** تكون علاقة الدال بالمدلول، في الصورة السينمائية ، علاقة سيمياء، عندما تتحول الصورة إلى رموز وعلامات وإشارات وأيقونات ومخططات ذات وظيفة سيميائية دالـــة.

❹**علاقة الإيحـــاء:** تكون علاقة الدال بالمدلول، في الصورة السينمائية ، علاقة إيحاء، عندما تتضمن الصورة علامات موحية ، أو إشارات توحي بعوالم ذاتية، وموضوعية، وشاعرية، وبلاغية، ورمزية؛ أو تتضمن علامات مفتوحة تحيل على مواضيع معينة.

❺**علاقـــة التعيين:** تكون علاقة الدال بالمدلول، في الصورة السينمائية، علاقة تعيين(Dénotation)، عندما تحمل الصورة دلالات حرفية مباشرة، أو دلالات منطقية تطابق مسميات الواقع.

❻ **علاقة التضمين:** تكون علاقة الدال بالمدلول، في الصورة السينمائية، علاقة تضمين(Connotation)، عندما تحمل الصورة دلالات مجازية، وبلاغية، وإيحائية.

❼ **علاقة الانعكاس:** تكون علاقة الدال بالمدلول، في الصورة السينمائية، علاقة انعكاس، عندما تعكس الصورة الواقع الخارجي انعكاسا مباشرا أو غير مباشر.

❽ **علاقـــــة الترميز:** تكون علاقة الدال بالمدلول، في الصورة السينمائية، علاقة ترميز، عندما تتحول الصورة إلى رموز موحية مفتوحة، سواء أكانت رموزا فنية، أم رموزا تاريخية، أم رموزا أدبية، أم رموزا دينية، أم رموزا أسطورية.

❾ **علاقة المفارقــة:** تكون علاقة الدال بالمدلول، في الصورة السينمائية، علاقة مفارقة، عندما تنفصل دلالات الصورة عن واقعها الذي تعبر عنه.

❿ **علاقة السخرية:** تكون علاقة الدال بالمدلول، في الصورة السينمائية ، علاقة سخرية، وتهكم، وإثارة؛ عندما تصبح الصورة أداة للسخرية من الذات أو من الواقع المعطى، كما يتضح ذلك جليا في الصورة الكاريكاتورية.

تلكم - إذاً- أهم العلاقات التي تنبني عليها الصورة السينمائية من حيث علاقة الدال بالمدلول، وقد حصرناها في علاقة المطابقة، وعلاقة الانعكاس، وعلاقة الإحالة، وعلاقة الترميز، وعلاقة السيمياء، وعلاقة

المفارقة، وعلاقة السخرية، وعلاقة الإحالة،وعلاقة التعيين، وعلاقة التضمين.

المطلب الرابع: وظائف الصورة السينمائية

تحقق الصورة السينمائية مجموعة من الوظائف التي ندرجها على الشكل التالي:

❶ **الوظيفــة التربوية والأخلاقية:** تتمثل في استعمال الصورة السينمائية لتحقيق أغراض إصلاحية وتنويرية وتربوية وأخلاقية وقيمية هادفة وبناءة، ولاسيما إذا كانت الصورة مرتبطة بالأفلام التربوية، أو التعليمية، أو التوجيهية، أو التحسيسية.

❷ **الوظيفة التوثيقية**: تهدف الصورة السينمائية ، في الأفلام التاريخية والمرجعية والريبورتاجية والوثائقية، إلى توثيق المعطى الفيلمي، وأرشفته، وتدوينه، وتسجيله، والحفاظ عليه إعلاميا.

❸ **وظيفة التسلية والإمتاع والإقناع:** تهدف الصورة السينمائية، ولاسيما في أفلام الحركة و "الأكشن" والكوميدية، إلى التسلية، والمتعة، والإفادة، والإقناع، والحجاج. ويعني هذا أن الصورة السينمائية تتضمن بلاغة الحجاج والإقناع والاقتناع والتأثير إيجابا وسلبا.

❹ **الوظيفـــة السيميائية** : تتجلى في استعمال الصورة السينمائية باعتبارها علامات دالة، تحمل، في طياتها، دلالات رمزية وأيقونية موحية وتضمينية.

❺ **الوظيفــة الأداتية**: تعد الصورة السينمائية وسيلة ناجعة، أو أداة إجرائية لنقل الرسائل المباشرة وغير المباشرة، أو عبارة عن أداة وسائطية بصرية أو رقمية ، تبلغ المتفرج بمجموعة من المعلومات والمشاهد المفيدة والمثيرة ذهنيا، ووجدانيا، وحركيا.

❻ **الوظيفــة الانفعالية والتعبيرية:** تعبر الصورة السينمائية عن مجموعة من الانفعالات والمواقف الذاتية التي قد تهيج المتفرج، وتحرك انفعاله الشعوري واللاشعوري عن طريق التطهير خوفا وشفقة.

❼ **الوظيفــة التأثيرية:** تسعى الصورة السينمائية، مهما كانت طبيعتها، إلى التأثير في المتفرج المتلقي، أو الجمهور الراصد، إيجابا و سلبا، وإثارة انتباهه المعرفي، والوجداني، والحسي الحركي.
❽ **الوظيفــة المرجعية**: تتمثل هذه الوظيفة في كون الصورة السينمائية وثيقة موضوعية ومرجعية، تعبر عن حقائق معينة ذاتية أو موضوعية، أو لكونها تلتقط ملامح الواقع المرجعي والسياقي الواقعي أو الافتراضي.
❾ **الوظيفــة الجمالية:** تتميز الصورة السينمائية بأبعادها الفنية والجمالية والشكلية، كأن تكون صورة واقعية، أو صورة انطباعية، أو صورة سريالية، أو صورة تكعيبية، أو صورة تجريدية...
❿ **الوظيفــة الأيقونية:** ويعني هذا أن الصورة السينمائية أيقون بصري ومرئي بامتياز، له علاقة تماثلية مع الموضوع الذي يعبر عنه، أو يمثله، أو يشخصه.
11- الوظيفــة الثقافية: تحمل الصورة السينمائية ، في طياتها، حمولات حضارية وثقافية متنوعة، تعبر عن وعي الإنسان إيجابا أو سلبا؛ وتعكس ذوقه الجمالي ، وتستكشف قيمه ومستوى ثقافته وتطوره التقني، والعلمي، والأدبي، والفني، والبصري...
12- الوظيفــة الحفاظية: تحافظ الصورة السينمائية على عملية التواصل بين المتفرج وعالم الصورة، بجذب انتباهه العقلي، والتفاعلي، والذكائي ؛ وإثارته ذهنيا، ووجدانيا، وحركيا؛ واستفزازه إدماجيا وكفائيا، وتشجيعه على التفكير الذاتي، وتوظيف خياله الإبداعي.
وهناك وظائف أخرى تؤديها الصورة السينمائية في علاقتها بالمتفرج، **كالوظيفة الحجاجية** التي تعني أن الصورة أداة فعالة في عملية التأثير، والإقناع، والاقتناع. وتعد كذلك آلية منطقية للمقايسة، والتمثيل، والحجاج، والبرهنة، والاستدلال...

و للصورة السينمائية أيضا وظيفة **إعلامية وتوثيقية وإخبارية**، بتقديمها مجموعة من المعلومات، والمعارف، والبيانات، والمعطيات، والأخبار.
وتتضمن كذلك **وظيفة رقمية** ، ولاسيما إذا كنت الصورة السينمائية إلكترونية وإعلامية مرتبطة بعالم الحاسوب.
ومن جهة أخرى، هناك **الوظيفة السردية**، عندما تسرد الصورة السينمائية قصة المعطى التصويري أو التمثيلي (كصور الرسوم المتحركة)، بتقديم الحدث الحكائي الرئيس، ورصد الشخصيات والفضاءات السردية، وتقديم المنظور السردي، وصيغه الزمنية واللغوية والأسلوبية.
وهناك **الوظيفة الرمزية** التي تتضمنها العلامات البصرية، وتحويها الصور التي يتلقاها المتفرج.ويعني هذا أن الصورة السينمائية تؤدي وظيفة جمالية، وأدبية، وفنية، وتشكيلية؛ وتتحول إلى أنظمة سيميوطيقية رمزية، تحمل دلالات مباشرة وغير مباشرة، يصل إليها المتفرج المحلل والناقد عبر فعلي التفكيك والتركيب، أو عبر الفهم، والتفسير، والـتأويل.
وهناك **الوظيفة الديكورية أو التزيينية؛** إذ تصبح الصورة السينمائية أداة للتزيين أو التقبيح أيضا.وتؤدي كذلك **وظيفة توضيحية** عندما تصبح وسيلة من وسائل الإيضاح، كما يظهر ذلك جليا في الأفلام التربوية، والتوجيهية ، والتحسيسية، والوثائقية.

وخلاصة القول، يتبين لنا، مما سبق ذكره، أن الصورة السينمائية هي تلك الصورة البصرية والسمعية واللغوية التي تحكي حدثا ما، بواسطة مجموعة من الوسائط التقنية والضوئية والموسيقية والصوتية من أجل التأثير في المتفرج إيجابا أو سلبا. وبالتالي، فالصورة السينمائية أنواع، فقد تكون الصورة السينمائية صورة وثائقية، أو صورة إعلامية ريبورتاجية، أو صورة تربوية وأخلاقية، أو صورة مشهدية حركية، أو صورة كوميدية ساخرة، أو صورة طبيعية، أو صورة واقعية

مجتمعية، أو صورة رومانتيكية، أو صورة تاريخية، أو صورة رمزية موحية، أو صورة شاعرية، أو صورة فنية جمالية.ومن جهة أخرى، يمكن أن تكون صورة تخييلية، أو صورة مرجعية إخبارية، أو صورة وصفية، أو صورة تفسيرية، أو صورة تنبؤية.

وللصورة أيضا عدة وظائف كالوظيفة الإدراكية، والوظيفة الانفعالية، والوظيفة البصرية، والوظيفة الجمالية، والوظيفة المرجعية، والوظيفة السينمائية، والوظيفة الثقافية، والوظيفة الوثائقية، والوظيفة التواصلية، والوظيفة التوثيقية، والوظيفة التوجيهية التحسيسية، والوظيفة التربوية، والوظيفة الإشهارية، والوظيفة الإعلامية...

بالإضافة إلى علاقات سيميائية عدة وثرية ومتنوعة، تجمع بين الدال السينمائي ومدلوله الذي يحيل عليه، في إطار ما يسمى بالسيميوزريس (Sémiosis) السينمائي.

الفصل الثاني:

أحجام الصورة السينمائية

لقد استعملت الصورة السينمائية مجموعة من التقنيات الروائية، كاستفادتها من زاوية النظر التي تنبني على الرؤية السردية ، وطبيعة الرؤية ، ووظائف الراوي، وطبيعة المنظور السردي الذي يحيل على

اللقطة السينمائية وأنواعها. و ليست اللقطة السينمائية، في الحقيقة، سوى تحوير لزاوية النظر في علم السرديات بكل تمفصلاتها الفرعية. ومن ثم، فنحن في حاجة إلى استعمال مصطلح اللقطات لتوظيفها في دراسة الصورة السينمائية سيميائيا[11].

المطلب الأول: أنواع اللقطات السينمائية

لايمكن فهم الصورة السينمائية إلا بالحديث عن سلم المستويات (**L'échelle des plans**). ومن ثم، يعرف المستوى (Un plan) بأنه أخذ لقطة سينمائية من لحظة بداية التصوير بالكاميرا إلى لحظة توقفها عن ذلك، أو تلك اللقطة السينمائية التي لها بداية ونهاية ، أو تلك اللقطة المفصولة بعبارتي : الحركة (Action !) والتوقف (Coupez !). وبالتالي، فالمشهد عبارة عن مجموعة من اللقطات والمستويات الفيلمية التي تقع في المكان نفسه، وفي الزمان نفسه، وتجمع فيما بينها بواسطة المونتاج (Montage). وهنا، نتحدث عن مستوى المشهد، أو اللقطات المشهدية.

وعليه، فاللقطة هي أصغر عنصر في الفيلم، وهي بمثابة صورة مستمرة إما ثابتة أو متحركة.وتشكل اللقطات ما يسمى بالمشهد، وتشكل المشاهد ما يسمى بالفيلم. وتتحدد اللقطات بالثواني على مستوى الإيقاع الزمني. وتستلزم كل ثانية من الفيلم خمسا وعشرين صورة، ولكل صورة رقمها الخاص (le « time code »). ويحدد المشهد فضاء الفيلم الزمني والمكاني والشخوصي.

وتستغرق اللقطة أو المستوى بعض الثواني، أو قد تستغرق عشرات من الثواني. وتسعف هذه اللقطات المخرج على تقديم مجموعة من المعلومات إلى المتفرج من طبيعة فنية وجمالية، وبصرية، ورمزية، ونفسية. وتتضمن كل لقطة سينمائية ما يثير إعجاب التفرج، وهلعه، وخوفه، ورعبه، وانفعاله، وتفكيره، إلخ.

---

[11] - العلوي لمحرزي: **المقاربة النقدية للخطاب السينمائي بالمغرب**، منشورات سايس مديت، فاس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص:194-200.

أما سلم اللقطات أو المستويات، فيتعلق بالدرجة أو النسبة الكمية التي ينبغي أن يراعيها المخرج، أو المصور، في أثناء تصوير الشخصيات والمواضيع والأشياء والديكور والأمكنة من حيث تصغيرها، أو تكبيرها، أو تضخيمها، في علاقة وثيقة بالإطار (Cadrage).ويساعد هذا القياس الحجمي، أو التناسب الكمي، المخرج السينمائي في التحكم في عدسات الكاميرا، وأيضا في تقديم المعلومات إلى المتفرج بالطريقة التي يرتضيها على مستوى حجم اللقطة ومقاسها وإطارها.

وعليه، يمكن الحديث عن سبع لقطات سينمائية،

بإدماج اللقطة الإيطالية في اللقطة الأمريكية على أساس أنها لقطة واحدة. وهذه اللقطات هي:

الفرع الأول: اللقطـــة العامـــة

يقصد باللقطة العامة (Le plan général) تصوير المكان في ضوء رؤية عامة، بتركيز عدسة الكاميرا على الشخوص الموجودة داخل هذا الفضاء. ويعني هذا أن اللقطة العامة هي تلك اللقطة التي تلتقط فيها لقطة عامة وكلية لمجال ما، سواء أكان ديكورا، أم فضاء، أم منظرا عاما، ويمكن أن نشاهد فيه مجموعة من الأشخاص. أي: إن اللقطة العامة هي التي تنقل لنا الجو العام والفضاء الكلي الذي ستجري فيه الأحداث.

ويعني هذا كله أن المستوى العام ينقل لنا الديكور كاملا، بوصف الفضاء، أو تصوير بلد، أو نقل مدينة بأكملها. والهدف من ذلك هو مساعدة المتفرج على تحديد سياق الحدث الفيلمي، وتخييل أجواء المشاهد السينمائية، بتبيان ظروفها الخاصة والعامة. ويمكن أن يبرز لنا هذا المستوى من اللقطة الشخصيات وسط هذا الديكور العام، لكنها تظهر صغيرة جدا أو باهتة في هذا الفضاء العام، حيث لايهتم المتفرج سوى بالمكان أو الفضاء العام للفيلم السينمائي، والاستعداد لاستقبال العقدة الفيلمية. وغالبا، ما توجد اللقطة العامة في بداية الأفلام السينمائية، أو بداية المشاهد والمتواليات الجديدة، أو في نهاية مشهد، أو نهاية فيلم...

أما الكاميرا المستعملة في نقل هذا الفضاء العام، فتكون أفقية عادية أو سفلية.



الفرع الثاني: لقطة المجموع

نعني بلقطة المجموع (**le plan d’ensemble**) تلك اللقطة الشبيهة باللقطة العامة. لكنها أكثر اتساعا من الأولى؛ حيث تساعدنا هذه اللقطة على وصف الديكور، وتحديد أجواء الأحداث، وتبيان مكانها، واستجلاء زمان الحدث. كما تسعفنا هذه اللقطة، أو هذا المستوى السينمائي، في التعرف إلى شخصيات الفيلم، وأفعالها، وحركاتها، ووضعياتها النفسية، والاجتماعية، والقيمية.

وما يميز هذه اللقطة عن اللقطة الأولى هو تركيزها على مكان معين بدل الاهتمام بتصوير الفضاء العام، وتقديم الشخصيات بشكل واضح، وهي تقوم بأدوارها المنوطة بها.

وغالبا، ما توجد لقطات المجموع في بداية مشهد أو في نهايته، أو من أجل عرض مشاهد حركية مرتبطة بشخصيات معينة.





الفرع الثالث: اللقطـــة المتوسطـــة

تنقل هذه اللقطـة المتوسطة (Moyenne) ثلثـي الجسد داخل إطـار الرؤية الوصفية التي يستند إليها المخرج المصور. وهـي تقابل الرؤيـة الشـاملة التــي تعتمـد علــى تصــوير الشخصـية بشـكل كلــي. وتصــور الشخصـيات بشـكل كلـي داخـل ديكـور معـين. ويعنــي هـذا أن اللقطـة الوصفية تنقل لنا شخصية أو مجموعـة من الشخصيات السينمائية من

الـرأس إلــى القـدم. وتقـدم لنــا هـذه اللقطــة المتوسـطة معلومــات أكثــر وضــوحا عــن المكــان المرصــود، والــديكور الموصــوف، وحركــات الشخصيات وأفعالها.
وغالبا، ما توظف هذه اللقطـة فـي عدة مشـاهد كتقديم شخصـية جديـدة، واستعراض حركات الشخص المضاد للبطل.



الفرع الرابع: اللقطة الأمريكية

تعمد اللقطة الأمريكية (Le plan américain) إلى تصوير الشخصية من الرأس حتى الركبة، ولاسيما في أفلام رعاة البقر (Cowboy) ، وخصوصا في أثناء لحظات المقاتلة والمبارزة والصراع. وتصلح هذه اللقطة في الحوارات الفيلمية، وبالضبط في المشاهد التي تتطلب أن تكون فيها الشخصيات واضحة ومرئية للمتفرج.



الفرع الخامس: اللقطة الإيطالية

تظهر لنا هذه اللقطة السينمائية الشخصية من أعلى الرأس إلى ما تحت الركبتين (أي نصف الساق).



الفرع السادس: اللقطـــة القريبــة

تنقـل لنــا اللقطــة القريبــة (Rapprochée)، أو اللقطــة الصــدرية، الشخصيات من الصدر إلى الأعلى للتركيز على الانفعالات الجسدية

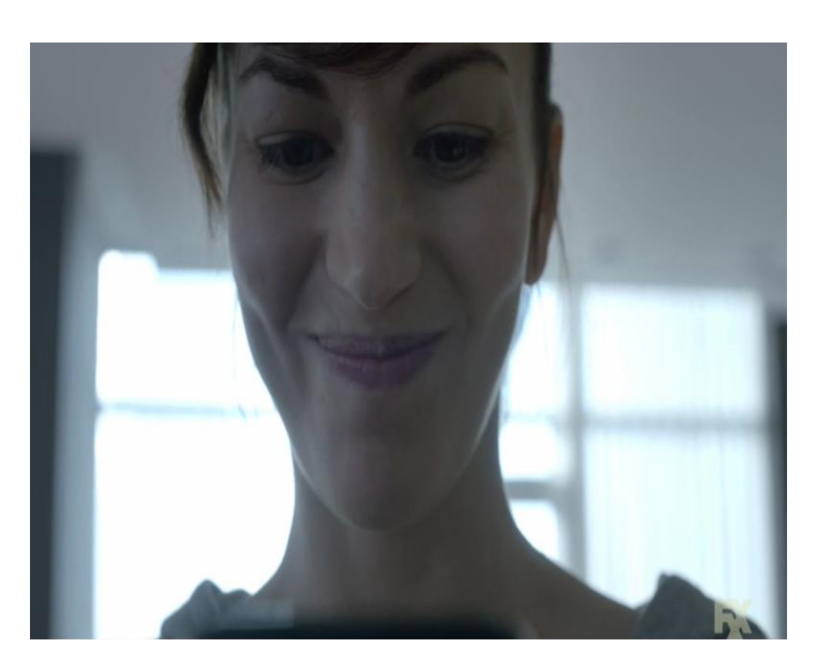
والنفسية، ولاسيما انفعالات الوجه. كما يتبين ذلك واضحا في المشاهد السينمائية التي تجسد اللقاء الحميم الصادق شعوريا الذي يجمع بين العشيق وعشيقته، ولاسيما في لحظة الحب والعشق والغرام الرومانسي. وتلتقط صورة الشخصية أو الشيء بشكل مقرب؛ حيث يحدد الوجه، أو الذراع، أو اليد، بطريقة مقربة واضحة. وغالبا، ما يتم التركيز - هنا- على الشخصية برصدها، واستجلائها، وتدقيقها.



الفرع السابع: اللقطة الكبيرة

ترتكز اللقطة الوصفية الكبيرة(Gros plan) على نقل ملامح الوجه وانطباعاته النفسية بدقة تشخيصية إلى غاية الكتف. ومن ثم، تلغي هذه اللقطة المساحة والبعد، وتلتقط شيئا مكبرا واحدا.ومن هنا، فوظيفة هذه اللقطة انفعالية، وتعبيرية، ونفسية، وشعورية ؛ تعكس مشاعر الشخصية ومختلف أحاسيسها وأهوائها.أي: تستبطن اللقطة المشاعر الداخلية والأفكار التي تخالج الشخصية ؛ مما يدفع المتفرج إلى استكشاف موضوع الفيلم وحبكته القصصية. وعندما ترتكز هذه اللقطة على شيء ما تسمى باللقطة الضيقة (Plan serré).

وغالبا، ما توظف هذه اللقطة في أثناء استعراض حوارات الشخصيات التي تنقل لنا مختلف المشاعر والانفعالات والأحاسيس، وتعكس لنا أيضا مختلف الأفكار التي تعبر عن توجهات تلك الشخصيات وميولها.



الفرع الثامن: اللقطـــة الوصفية الكبـرى جـدا

يلتجئ الكاتب إلى الاستعانة باللقطة الوصفية الكبرى(ZOOM / Très gros plan) لتبئير الموصوفات والعناصر المنقولة؛ حيث يتم التركيز - هنا- على الأشياء الدقيقة من الوجه والجسد والرجلين لتقريبها بشكل جيد إلى المتفرج المتلقي، أو الراصد المتخيل.

وهنا، تلتقط الأشياء وأجزاء من الشخصية بشكل مفصل كبير بطريقة "**الزوم**" Zoom، فتكبر العينان، أو يكبر الفم مثلا[12]، أو توضح علامة بشكل بارز، أو يكبر الوشم أو الجرح ، وغير ذلك.

والغاية من هذه اللقطة هي التركيز والتبئير من جهة، وإضاءة حدث سينمائي ما من جهة أخرى، بوصفه وتصويره وتأويله بصريا، ولغويا، وسيميائيا.

---

[12] - محمد أشويكة: **الصورة السينمائية**،المطبعة والوراقة الوطنية الحي المحمدي الداوديات ، مراكش، ط1 ،2005م، ص:43-44.



المطلب الثالث: زوايـــا التقـــاط الصـــورة السينمائية

يأخذ المصور اللقطات الفيلمية أو المشاهد السينمائية حسب زوايا أو محاور النظر المختلفة التي يستوجبها إطار الكاميرا. بمعنى أن اللقطة السينمائية خاضعة لأنواع مختلفة من التركيب التي نحصرها فيما يلي:

أولا، اللقطـــة العموديـــة:

تلتقط هذه الصورة السينمائية من الأسفل إلى الأعلى. ويعني هذا أن عدسة التصوير تتجه من تحت إلى أعلى للتعبير عن التسامي والتحرر والاستعلاء والسيادة والتفوق، واستجلاء ماهو علوي وروحاني بعيدا عن عالم البشر المحنط بالماديات.

ثانيا، اللقطـــة الأفقيـــة:

تعتمد اللقطة الأفقية الثابتة على رصد المصور أفقيا، وخاصة في مواقف الحوار والتواصل والتبالغ.

ثالثا، اللقطـــة السفليـــة:

المقصود بهذه الصورة التقاط العناصر الموصوفة من عدسة تصويرية موجهة إلى الأسفل . وغالبا، ما يكون الغرض من هذه النظرة الوصفية التعبير عن الضعف، والانكسار، والانسحاق، والانهيار.

الفرع الرابع: اللقطة المتحركــة:
يتتبع المصور، بعدسة الكاميرا، كل ما يتحرك وينتقل من مكان إلى آخر بإيقاع بطيء أو سريع.وتشبه هذه اللقطة الوصفية ما يسمى في السينما بلقطة (ترافلينغ/ Travelling) القائمة على التقاط الموضوعات بحركة سريعة، ولاسيما في لحظات المطاردة، واستعمال وسائل النقل السريعة.
ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن لقطة ذاتية داخلية عندما تلتقطها شخصية الفيلم لشخصية أخرى.في حين، تكون اللقطة السينمائية موضوعية عندما تكون مرصودة من الخارج.

المطلب الرابع: حركات الكاميرا
تعد عدسة الكاميرا الوسيط التقني والفني والجمالي الذي يتحكم في نوعية الصور الملتقطة.ومن ثم، يمكن الحديث عن أربعة أنواع من حركات الكاميرا على النحو التالي:
❶ **اللقطة الثابتة(Plan fixe):** هي تلك اللقطة التي لا تتحرك. وغالبا، ما يعتمد عليها المبتدئون في مجال السينما.



❷ **اللقطة البانورامية(Panoramique):** تعني تحرك الكاميرا من اليمين إلى اليسار، أو من اليسار إلى اليمين، أومن الأعلى إلى الأسفل، أو من الأسفل إلى الأعلى. بمعنى أن ثمة مرونة وحركية في دوران الكاميرا على محورها في اتجاهات مختلفة ومتنوعة. وتفيد في عملية الاستكشاف، ولاسيما استكشاف مكان الحدث.



❸ **لقطة ترافلينغ (Travelling):** هي تلك اللقطة السينمائية التي يمكن رصدها باستخدام الكاميرا المتحركة، سواء أكانت بواسطة عربة

متنقلة أم باستخدام سكة حيدية لملاحقة المشهد السريع.ويمكن الحديث عن لقطة ترافليغ الأمامية، ولقطة ترافلينغ الخلفية.



❹ **لقطة زوم (Zoom):** تسمح هذه اللقطة السينمائية بتقريب الموضوع أو إبعاده بدون تحريك الكاميرا.



وخلاصة القول، تلكم نظرة مقتضبة إلى مفهوم اللقطة السينمائية وعلاقتها بالتأطير. وتلكم أيضا أنواع اللقطات السينمائية ، وأنواع المحاور التي تستند إليها الكاميرا في التقاط الشخصيات، والفضاءات، والأشياء، والتعبير عن الموضوعات الفيلمية. ومن ثم، فاللقطة بمثابة صور سينمائية ثابتة أو متحركة، الهدف منها هو إخبار المتفرج والتأثير فيه رغبا ورهبا، وإقناعه عقليا وذهنيا، ومحاججته منطقا، وحوارا، واقتناعا.

الفصل الثالث:
سيميوطيقا الصورة السينمائية

من المعروف أن السيميولوجيا علم يدرس منطق العلامات بمفهوم شارل ساندريس بيرس(**Ch.S.Peirce)**[13]، أو هو علم عام يدرس العلامات في حضن المجتمع، كما يبدو ذلك جليا في كتاب (**محاضرات في اللسانيات العامة)** لفرديناند دوسوسير(F. de Saussure)[14].
ومن ثم، تدرس السيميولوجيا المنطقية أو اللسانية مختلف الدوال اللفظية وغير اللفظية.أي: تنفتح على ماهو لساني وماهو بصري ، مثل: إشارات المرور، واللوحات التشكيلية، والعروض المسرحية، والسينوغرافيا المرئية، والصور بصفة عامة.
ويسعى السيميولوجي جادا إلى رصد السيميوزيس، أو الدلالة، أو المعنى الذي يتحقق عبر ثنائية الدال والمدلول. ولا يمكن الوصول إلى ذلك إلا بتفكيك الدوال ، بما فيها الإشارات، والرموز، والأيقونات، والمخططات، من أجل تركيبها في قوانين وبنيات سيميائية عامة مولدة، تتحكم في مختلف تجليات النصوص، والخطابات، والصور.
ويعني هذا كله أن غرض السيميولوجي هو استنطاق شكل المضمون قصد فهم آليات البناء الداخلي، ومعرفة كيفية تشكل الدلالة المقصودة داخل سياقها النصي، أو الخطابي، أو الفيلمي؛ واستقراء مختلف الوظائف التي تؤديها العلامات السيميائية ، سواء أكانت مباشرة أم غير مباشرة.
وما يهمنا ، في موضوعنا هذا، هو تبيان مجمل الخطوات السيميوطيقية لدراسة السينما بصفة عامة، والصورة الفيلمية بصفة خاصة.

المطلب الأول: مفهـــوم السينمـــا

---

[13] -Ch.S.Peirce: **Ecrits sur le signe**, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle .Ed Seuil, Paris, France, 1978

[14] -F. de Saussure : ***Cours de linguistique générale***, éd. Payot, 1995.

لقد انطلقت الصناعة السينمائية، منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، مع الأخوين الفرنسيين لوميير(les frères Lumière)، فازدهرت بسرعة في القرن العشرين بفضل تطور تقنيات التصوير مع إيديسون(Thomas Edison)، فانتقلت من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة، ومن السينما غير الملونة إلى السينما الملونة. بل أضحت السينما -اليوم- فنا رقميا متعدد الأبعاد.ومن ثم، لم تقتصر السينما على نقل ما هو واقعي فحسب، بل تعدت ذلك إلى تمثيل العوالم الخيالية الممكنة.علاوة على ذلك، لم تعد السينما ذات قوة فنية وجمالية فقط، بل أصبحت كذلك صناعة متطورة مرتبطة بالإنتاج، والإشهار، والتوزيع، والتسويق، والاستهلاك...

وغالبا، ما اقترنت السينما بفيلم(35) ميلم ، وهو عبارة عن شريط من الصور المتسلسلة والمتحركة ، ويبلغ طوله عشرين مترا، أو خمسة وستين قدما. وتخضع هذه الصور المتحركة لمستويات التأطير، والتقطيع، والمونتاج، والميكساج. وتستغرق كل لقطة سينمائية أقل من ثانية على مستوى الانعكاس.

المطلب الثاني: الصــورة السينمائيـــة

من المعلوم أن الصورة السينمائية هي لقطة بصرية سيميائية متحركة، مرتبطة بالفيلم، والإطار، وزاوية النظر، ونوع الرؤية. وتخضع لمجموعة من العمليات الإنتاجية الفنية والصناعية، مثل: التمويل، والكاستينغ، وكتابة السيناريو، والتمثيل، والإنجاز، والتقطيع، والتركيب، والميكساج، ثم العرض...ومن ثم، فالصورة السينمائية علامة سيميائية بامتياز، وأيقون بصري ينقل الواقع حرفيا أو خياليا.ويعني هذا أن الصورة قد تكون متخيلا فنيا وجماليا، وقد تكون وثيقة واقعية تقريرية ومباشرة. ولايمكن الحديث عن الصورة السينمائية إلا في علاقتها بالمتفرج ، أو المستقبل، أو الراصد الذي يتلقى هذه الصور، ويدخل معها في علاقات انتشاء، وإدراك، وتقبل، ولذة حسية وذهنية . ومن ثم، لا يتحقق سيميوزيس الصورة السينمائية إلا بفعل التلقي أو التقبل؛ لأن الراصد هو الذي يعيد بناء الصورة

فيلميا، ويعطي للصورة المتلقية دلالاتها الحقيقية، أوالمحتملة، أو الممكنة.
وتمتاز الصورة السينمائية بفضائها الديناميكي المركب، وتتسم كذلك ببعدها الحركي والتعاقبي . علاوة على كونها عبارة عن لقطات ذات مستويات متنوعة، ترتبط بماهو لفظي، وبصري، وموسيقي، ورقمي...
وعليه، تتحول الصورة السينمائية إلى علامات لفظية وبصرية وأيقونية مختلفة، تنقل لنا العالم المرصود تعيينا أو تضمينا. وبالتالي، تستلزم التفكيك والتركيب، في ضوء سياقاتها الداخلية من جهة، ومعطياتها الإحالية والمرجعية من جهة أخرى.فضلا عن ذلك، فقد ترد الصورة في شكل لقطات متتابعة ومتحركة ومتنوعة، فقد تكون لقطة بانورامية عامة، أو لقطة أقل عمومية.وبعد ذلك، ننتقل إلى اللقطة الإيطالية، أو اللقطة الأمريكية، أو لقطة القامة، أو اللقطة الصدرية، أو اللقطة المكبرة، أو اللقطة المكبرة جدا. ومن جهة أخرى، قد تكون الصورة الملتقطة من قبل الكاميرا ثابتة، أو متحركة، أو علوية، أو سفلية.
أضف إلى ذلك تتميز الصورة السينمائية بلغة مشهدية وفيلمية مركبة خاصة، تتأرجح بين ماهو لفظي وما هو بصري.وبالتالي، فهي تحتوي على اللقطة، والمشهد، والمتوالية السردية، والنص الفيلمي. فضلا عن ذلك، تتوفر هذه الصورة على سنن خاص بها ، ينبغي تفكيكه من قبل الراصد المتفرج حسب الثقافة والمعتقد والمعرفة الخلفية لذلك المتقبل المفترض.
وأكثر من هذا تتحول الصورة السينمائية إلى إرسالية موجهة من الفيلم إلى المرسل إليه. وفي هذه الحالة، يمكن الاستعانة بالنموذج التواصلي عند رومان جاكبسون (R.Jakobson) لفهم مختلف العناصر التواصلية ووظائفها الذرائعية.والمقصود من هذا كله أن الصورة السينمائية ليست إمبراطورية من العلامات المنغلقة على نفسها، أو

عالم بدون تواصل بين الذوات[15] ، بل الصورة رسالة تواصلية بامتياز، تنفتح على عالمها الذي يحيط بها. و لايمكن استجلاء دلالات هذه الصورة إلا بفهم منطق الاختلاف والتعارض اللذين يولدان المعنى الضمني أوالمباشر، باستكناه السياق النصي الداخلي أو الإحالي.
وقد شهدت الصورة السينمائية، في فترة مابعد الحداثة، ازدهارا تقنيا كبيرا، وتطورا رقميا لافتا للانتباه، فقد أضحت علامة مميزة لايمكن الاستغناء عنها، ولاسيما مع تطور الحاسوب وتقنيات التصوير الرقمية.

المطلب الثالث: أنـــواع الصـــورة السينمائيـــة

يمكن الحديث عن أنواع عدة من الصور داخل الفيلم السينمائي. فهناك الصورة الثابتة، والصورة المتحركة، والصورة الوقفة (Pause)، والصورة المتسلسلة، والصورة اللفظية، والصورة المرئية، والصورة الأيقون، والصورة الرمز، والصورة الإشارة، والصورة الإشهارية، والصورة الصوتية، والصورة الضوئية، والصورة الموسيقية. بل يمكن الحديث أيضا عن الصورة الذهنية، والصورة الانفعالية الوجدانية، والصورة الحسية الحركية، والصورة البلاغية، وصورة الرصد، والصورة السينارستية، والصورة الفوتوغرافية، والصورة السينوغرافية...إلى جانب صور أخرى، كصورة الممثل، وصورة اللغة، وصورة الحركة، وصورة الفضاء، وصورة الديكور، وصورة اللون، وصورة الإضاءة، وصورة الصوت، وصورة اللحن والموسيقا...

---

[15] -François Jost :(Sémiologie du cinéma et de la télévision ?), **Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques**, Sous la direction de Driss Ablali et de Dominique Ducard, PUF, Paris, 2009.P :133-138.

وإذا كان الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون (Henri Bergson) قد تحدث عن صورة الحركة، وصورة الزمان[16]، فإن جيل دولوز (**Gilles Deleuze**) قد قسم الصورة السينمائية إلى الصورة - الإدراك ، والصورة - الانفعال ، و الصورة - الفعل، ويعتبر العالم خداعا كخداع السينما للزمان والمكان عن طريق خداع الحواس، في كتابيه(**الصورة- الحركة**) (1983م) و(**الصورة- الزمان**) (1985م)[17].

المطلب الرابع: أنــواع المقاربات النقديـــة

يمكن الحديث عن مجموعة من المقاربات النقدية التي انصبت حول السينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة. ومن بين تلك المقاربات مايلي:

الفرع الأول: المقـــاربـــة النقديـــة

تهدف المقاربة النقدية الأدبية إلى إصدار أحكام حول مختلف الأفلام السينمائية المعروضة في الصالات، بالتركيز على مضامين الفيلم وفنياته الجمالية والتعبيرية. وقد يكون هذا النقد انطباعيا أو علميا إلى حد ما.لكن ما تتميز به هذه المقاربة ارتكانها إلى المقاييس الأدبية، دون التسلح بآليات الفن السينمائي، واحترام خصوصياته التجنيسية، وتوظيف مصطلحات السينما. بل تعتمد هذه المقاربة على آليات النقد الأدبي ومصطلحاته في تحليل الفيلم وقراءته قراءة داخلية أو سياقية خارجية، بالتوقف عند عنوان الفيلم، وشخصياته، وحبكته السردية والقصصية، ولغته، وأسلوبه، كأن الناقد يحلل- فعلا- نصا أدبيا. وقد انتشر هذا النقد كثيرا في صفحات الجرائد والمجلات والكتب والمواقع الرقمية. ومن ثم، تبدو هذه المقاربة بعيدة كل البعد عن خصوصيات السينما .وبالتالي، فهي عاجزة عن مقاربة الصورة السينمائية بكل تقاطعاتها، ومكوناتها الفنية والجمالية والتقنية والصناعية المركبة.

---

[16] -Henri Bergson :***Matière et mémoire***. *Essai sur la relation du corps à l'esprit, Œuvres, Paris, PUF* (1896) ,1963.

[17] - Gilles Deleuze : **L'Image-mouvement et l'Image-temps**, ED. Minuit, France, 1983 et 1985.

الفرع الثاني: المقاربـــة التاريخيـــة

تسعى المقاربة التاريخية إلى دراسة السينما دراسة تاريخية دياكرونية، بربط المادة الفيلمية، أو المضامين السينمائية، بسياقها التاريخي، والسياسي، والاقتصادي، والاجتماعي، والثقافي، والديني، والحضاري، وتتبع هذا السياق الإحالي الخارجي، في معطياته التحقيبية، تطورا، وأرشفة، وتوثيقا. ويعني هذا أن البعد الزمني مهم في المقاربة التاريخية؛ لأن الباحث يتتبع تطور السينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة، في سيرورتها الزمانية بغية معرفة القضايا الدلالية والموضوعات الكبرى والجزئية التي يطرحها الفن السابع، ورصد مجمل الخصائص الفنية والجمالية والتقنية التي تتميز بها تلك السينما المدروسة. وعلى الرغم من مزايا هذه المقاربة وحسناتها الإيجابية، فإنها عاجزة عن فهم الصورة السينمائية فهما حقيقيا من حيث البنية، والدلالة، والمقصدية. كما تفتقر هذه المقاربة إلى المصطلحات والمفاهيم الخاصة بلغة السينما؛ لأنها تتعامل مع السينما، كما تتعامل مع باقي الظواهر الأدبية والفنية والاجتماعية والثقافية الأخرى.

الفرع الثالث: المقاربـــــة التنظيريـــة

تنبني المقاربة التنظيرية أو النظرية على تقديم مجموعة من التصورات الفنية والجمالية والتقنية التي تتعلق بالسينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة[18]؛ حيث تتناول هذه النظريات بنية فن السينما ودلالاته ووظائفه، وتبيان مختلف خصائصه الفنية والجمالية والفيلمية. وخير من يمثل هذه المقاربة هم الفلاسفة، والسينارستيون(واضعو السيناريو)، والنقاد، وهواة السينما. ومن أهم منظري السينما في الثقافة الغربية هنري برجسون(Henri Bergson)، وجيل دولوز(Gilles Deleuze)، وريشيوتو

---

[18] -Francesco Casetti **: Les théories du cinéma depuis 1945**, 1993, Nathan 1999.

كانودو(Ricciotto Canudo)،ولوي دولوك(Louis Delluc)، وجيرمان دولاك(Germaine Dulac)، وجان إبستاين(Jean Epstein)، وإزينشتاين(Eisenstein)، وبالازس(Balázs)، وبازان(Bazin[19])، وغيرهم.

وقد تطورت هذه النظريات السينمائية بتطور وسائل الإعلام، واكتشاف التقنيات الرقمية، وتطور صناعة السينما عالميا.

الفرع الرابع: المقـــاربـــة النفسيـــة

هناك من الباحثين ودارسي السينما من تمثل المقاربة السيكولوجية، كما عند فرويد، ويونغ، وأدلر، وجان لاكان...في دراسة الأفلام السينمائية بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة. وقد ركز هؤلاء اهتماماتهم على علاقة الفيلم بالمتقبل أو المتلقي، واستكشاف ما يمارسه ذلك الفيلم من تأثيرات إيجابية وسلبية في المتقبل على مستوى الرصد؛ ورصد ما تتركه أفلام الرعب من وساوس وكوابيس وأوهام ومخاوف في نفسية الراصد المشاهد. وقد استوحى الناقد السيمولوجي كريستيان ميتز(C.Metz) المقاربة النفسية في دراسة المتقبل، وتحليل عملية التلفظ.

وعليه، فالهدف من هذه المقاربة هو اكتشاف مختلف العلاقات الموجودة بين الصورة السردية المتحركة والراصد المتفرج، كأن نتعرف إلى مختلف الحالات والعمليات النفسية التي يقوم بها الفرد المتلقي للصورة الفيلمية، عندما يكون أمام مجموعة من الصور السينمائية المرتبطة بالحلم، والهذيان، والهلوسة، والوهم، ولاسيما في أفلام الخيال العلمي، أو أفلام الرعب كما عند هيتشكوك...

الفرع الخامس: المقاربـــة الفيلميـــة

ظهرت المقاربة الفيلمية (Filmologie) في سنوات الأربعين والخمسين من القرن الماضي، والهدف منها تشريح الفيلم تشريحا

---

[19] - André Bazin **<u>: Qu'est-ce que le cinéma ?</u>** Editions du Cerf, 1962.

علميا اعتمادا على آليات الكتابة السينمائية، وارتكانا إلى أدواتها الفنية، والجمالية، والصناعية، والتجارية؛ بالتوقف عند العناصر البنيوية في الفيلم، برصد الثابت والمتغير، واستجلاء خصوصيات التجنيس الفيلمي، واستكشاف أنماط التقبل الفيلمي.
وقد تأثرت المقاربة الفيلمية بالفلسفة الظاهراتية منذ سنوات الستين من القرن الماضي، تلك الفلسفة التي تعطي دورا كبيرا للمدرك الظاهري بالمفهوم الكانطي. ويفسر لنا هذا كيف يمكن للمتلقي الراصد فهم الأفلام وإدراكها ، والتساؤل عن مختلف الآليات الفنية والجمالية والتقنية والذهنية التي يستعين بها لفهم الفيلم أو الصورة السينمائية وتأويلهما ، وفق معرفة خلفية ، أو أسس فنية وجمالية معينة.
ومن أهم الدارسين الذي تمثلوا المقاربة الفيلمية ألبير لافاي(Albert laffay)...

الفرع السادس: المقـــاربة السيميوطيقية

تعد فترة الستينيات من القرن الماضي بداية انطلاق المقاربة السيميوطيقية المتعلقة بدراسة السينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة. ومن أهم هؤلاء السيميائيين الذين اهتموا بسيميوطيقا السينما كريستيان ميتز(Christian Metz) ، وأمبرطو إيكو(Umberto Eco)[20]، وجان ميتري(Jean Mitry)[21]، ولوون(P. Wollen)[22] ، وبيتيتيني (G. Bettetini) ، وگاروني (E. Garroni)...

---

[20] - **Umberto Eco**, *La Structure absente, introduction à la recherche sémiotique* (1972) (édition révisée de *La Struttura assente*, 1968)

[21] - **Jean Mitry : <u>Esthétique et psychologie du cinéma</u>** , (2 volumes), Paris, Éditions universitaires, 1965; réédition (1 volume) Paris, Le Cerf, 2001..

[22] - P. Wollen**: <u>Signs and Meanings in the Cinema,</u>** Thames and Hudson/BFI, London, (1969).

ويعد كريستيان ميتز (Christian Metz) (1931-1993م) من الدارسين الأوائل الذين أرسوا دعائم سيميوطيقا الصورة السينمائية؛ إذ يعتبر منظرا للسيميوطيقا البصرية، ومنظرا للفن السابع. ومن ثم، فقد خلف لنا مجموعة من الدراسات والأبحاث، مثل :(السينما: اللغة واللسان) الذي نشره سنة 1964م، في مجلة (الاتصالات /Communications)، و(أبحاث حول دلالة السينما) سنة 1968م، و(اللسان والسينما) سنة1971م، و(أبحاث سيميوطيقية) سنة 1977م، و (المدلول المتخيل) سنة 1977م[23].

وتتبني تصورات كريستيان ميتز، في دراساته السينمائية، على اللسانيات البنيوية من جهة، والتحليل النفسي لجاك لاكان(Jacques Lacan) من جهة أخرى. كما يعرف بميله الكبير إلى التحاليل النصية لجيرار جنيت (G.Genette) ، في دراسة الخطاب السردي للفيلم السينمائي.

وقد انتقدت أعماله من قبل جان ميتري(Jean Mitry) سنة 1987م[24]، في كتابه (**سؤال حول السيميولوجيا**)، وأيضا من قبل جان فرانسوى تارنوفسكي(Jean-François Tarnowski)، على صفحات مجلة (الإيجابي/ Positif)[25]

وتشكل أعمال كريستيان ميتز بداية لانطلاق مختلف الدراسات السيميوطيقية حول الفيلم السينمائي، وقد ركز كثيرا على جمالية التلقي، ودور هذه النظرية الإدراكية في فهم الصورة وتقبلها فنيا وجماليا. كما استعان بلسانيات فرديناند دوسوسير، ولاسيما ثنائية الدال

---

[23] - **Christian Metz** avec « Essais sur la signification au cinéma » (1968-1972), « Langage et cinéma » (1971) et « L'Énonciation impersonnelle » (1991).

[24] -Jean Mitry, ***La Sémiologie en question : Langage et cinéma*,** Paris, éd. du Cerf, coll. « 7e art », janvier 1987, 275 p.

[25] -Jean-François Tarnowski, *Positif* nº 158 (04/1974) : *De quelques problèmes de mise en scène (à propos de Frenzy d'Alfred Hitchcock)*

والمدلول، لبناء السيميوزيس السينمائي. وكان غرضه من ذلك كله هو رصد مختلف الآليات التي تستعمل في كيفية انتقال دلالات الرسائل الإنسانية بين الممثلين داخل المجتمعات الإنسانية.
وقد بين ميتز أن العلاقة الدلالية بين الدال والمدلول، في الفيلم السينمائي، ليست اعتباطية، بل محفزة. والدليل على ذلك ارتباط الصورة بالصوت بشكل معلل ومحفز. وقد طرح ميتز مجموعة من الأسئلة ضمن مقاربته السيميوطيقية، مثل: من يرصد؟ ومن يتكلم؟ وكيف يدل الفيلم؟ وكيف يسرد ؟

المطلب الخامس: الخطــوات المنهجيـــة

تدرس السيميوطيقا شكل المضمون.ويعني هذا أنها لاتهتم بالسياق الخارجي والإحالات المرجعية ، بل تركز على الداخل النصي، وما يهمها أكثر اهتمامها بالكيفية.أي: كيف يقول الفيلم ما يقوله.إذاً، تنصت السيميوطيقا إلى مختلف التقنيات والآليات الفنية والجمالية واللغوية التي تسهم في تحقيق الدلالة، أو تحصيل السيميوزيس .
ومن هنا، تستند سيموطيقا السينما بصفة عامة، وسيميوطيقا الصورة السينمائية بصفة خاصة، إلى مجموعة من المستويات المنهجية التي نرتبها على الوجه التالي:

الفرع الأول: مستـــوى المـــادة الفيلميـــة

عندما نريد تحليل المادة الفيلمية سيميائيا، لابد من التوقف عند الحبكة السردية لقراءة أحداث القصة، ب بتقطيع الفيلم إلى لقطات وصور ومشاهد ومقاطع ومتواليات معنونة بتيمات معينة، ثم نلخص أحداث كل مشهد سينمائي، وهكذا دواليك مع باقي المشاهد الفيلمية الأخرى.ويمكن لنا أيضا تحديد اللحظات السردية الأساسية: البداية، فالوسط، ثم النهاية. وبعد ذلك، نتناول مختلف التراكيب السردية التي ينبني عليها الفيلم، بالتوقف عند علاقة الذوات أو العوامل بالمواضيع المرغوبة فيها اتصالا وانفصالا، بتبيان مختلف العوامل السيميائية، وبرامجها السردية التي تقوم على أربع عمليات متكاملة هي: التحفيز،

والكفاءة، والإنجاز، والتقويم. ولا ننسى أيضا استحضار مختلف أدوار الفاعل الدلالي على مستوى البنيتين: التركيبية والخطابية.
وبعد ذلك، ننتقل إلى مستوى التجلي أو الظاهر لدراسة الشخصيات المتخيلة و البنية الفضائية، بالتوقف عند أمكنة الفيلم وأزمنته المطلقة والمحددة بنية، ودلالة، ووظيفة. ويوصلنا هذا كله إلى استخلاص مختلف الحقول الدلالية والمعجمية التي تسعفنا في استكشاف مختلف التشاكلات الدلالية والسيميائية المولدة للبنية المنطقية للفيلم، سواء أكان خطابا سيميائيا ذاتيا، أم عمليا، أم هوويا، أم توتريا، أم بصريا...

الفرع الثاني: مستـــوى الخطــاب الفيلمــي

نطبق - هنا- آليات جيرار جنيت(G.Genette) في علم السرد، كما طرحها في كتابه (**وجوه ثلاثة**) [26]، كأن ندرس المنظور السردي، أو ووجهات النظر الذاتية والموضوعية، الداخلية والخارجية، بدراسة مختلف الأصوات الفاعلة في الفيلم ، كأن يكون صوت السارد، أو صوت الشخصية، أو صوت المونولوج، أو أصوات أخرى تتضمنها الصورة الفيلمية. كذلك، نبين مختلف الوظائف السردية والفنية والجمالية والسياقية والتقنية والسيميائية التي تقوم بها تلك الأصوات داخل الفيلم، بكشف دلالاتها الخاصة والعامة.
وبعد ذلك، ندرس زمن السرد ترتيبا، وانحرافا، ومدة، وتواترا؛ كأن نبين - مثلا- أن أحداث الفيلم مرتبة ترتيبا كرونولوجيا، أو متقطعا، أو منحرفا إلى الماضي أو المستقبل. ثم، نستجلي مختلف مظاهر السرعة والبطء التي تتمثل في: التلخيص، والمشهد، والحذف، والوقفة الوصفية. ثم نتناول أنماط التواتر في تقديم الصور والمادة الفيلمية (تواتر مفرد، وتواتر تكراري، وتواتر تطابقي، وتواتر مؤلف).
ولايمكن غض البصر كذلك عن الصيغة التي تتناول اللغة والأسلوب ، كالتمييز بين السرد، والحوار، والمنولوج اللفظي والذهني، والأسلوب غير المباشر الحر .

---

[26] -G.Genette **<u>; *Figures III*</u>**, coll. « Poétique », 1972.

الفرع الثالث: مستـوى التقنيــات الفيلمية

لابد للمقاربة السيميوطيقية أن تتوقف عند التقنيات السينمائية والآليات الفيلمية لدراستها وتحليلها وتفكيكها وتركيبها ، بمراعاة خصوصية الجنس السينمائي، وإلا سقطنا في التحليل النقدي الأدبي، كأن نتوقف- مثلا- عند طبيعة الصورة السينمائية لدراستها كما وكيفا، أوتحليها وفق البنية، والدلالة، و الوظيفة؛ بتبيان أنواع اللقطات ، وتحديد زاوية النظر ورؤية الكاميرا ومنطلقها التصويري.

ويمكن التوقف أيضا عند الصوت، بتبيان أنواعه ودلالاته ووظائفه داخل الفيلم، ثم الإشارة إلى عمليات التقطيع، والمونتاج، والميكساج؛ واستنطاق مختلف الدلالات التي تتضمنها الإضاءة الفيلمية ، وتزخر بها البنية السينوغرافية والديكورية. ويعني هذا كله ضرورة استنطاق دلالات التقنيات والآليات التي توظف في إنتاج الصور واللقطات الفيلمية عبر الشريط الفيلمي المعروض.

الفرع الرابع: مستـــوى التلفـظ الفيلمـــي

يهتم هذا المستوى برصد العلاقات التلفظية بين المرسل والراصد، أو بين المتلفظ والمتلفظ إليه، أو بين الفيلم والراصد ، بالتوقف عند مختلف القرائن والمؤشرات والمعينات التلفظية، مثل: الضمائر، وأسماء الإشارة، و ظروف الزمان والمكان، و أدوات التملك، وأحكام التقويم، باستكشاف الأصوات المندمجة وغير المندمجة، وتبيان دلالات ذلك، واستجلاء البوليفونية الصوتية داخل الفيلم السينمائي.

والمقصود بهذا كله أن المستقبل يتلقى مجموعة من الصور الفيلمية مقترنة بأصواتها، فيحاول فهمها وتأويلها في إطار سياقها الثقافي، والمجتمعي، والحضاري...

إذاً، يركز المستوى التلفظي على العلاقة الموجودة بين الفيلم والراصد المستقبل. وأكثر من هذا، تبنى العلاقة الرصدية على الإدراك المعرفي، والإدراك الذهني، والإدراك الفني والجمالي، والإدراك القضوي، والإدراك التقني...كما يستكشف مختلف دلالات الصورة التعيينية والإيحائية.

وخلاصة القول، يتبين لنا، مما سبق ذكره، أن سيميوطيقا السينما هي التي تدرس المادة الفيلمية من زاوية شكلية وسردية وتقنية وخطابية وتلفظية بغية تحصيل السيميوزيس، أو بناء الدلالة تعيينا أو تضمينا. وأهم ما ترتكز عليه هذه السيميوطيقا الفنية البصرية أو المرئية هو تفكيك الصور السينمائية وتركيبها، بالتوقف عند ثلاث خطوات منهجية أساسية هي: البنية، والدلالة، والوظيفة.

ومن هنا، فقد اتضح لنا أن الصورة الفيلمية هي صورة أيقونية مركبة ومتحركة ، تخضع لجماليات المونتاج ترتيبا، أو تقطيعا، أو تغييرا، أو توازيا.

علاوة على ذلك، تتأرجح هذه الصورة بين خطابين متكاملين: خطاب لفظي من جهة، وخطاب بصري من جهة أخرى. ومن هنا، لابد من الاستعانة بلسانيات التلفظ، وسيميائيات المرئي أو البصري قصد تشريح هذه الصورة في مختلف مستوياتها السردية، والخطابية، والتلفظية، والتقنية.

خاتمـــة

وخلاصة القول، يتضح، مما سبق ذكره، أن الصورة السينمائية هي لقطة بصرية سيميائية متحركة، مرتبطة بالفيلم، والإطار، وزاوية النظر ، ونوع الرؤية. وتخضع أيضا لمجموعة من العمليات الإنتاجية الفنية والصناعية، مثل: التمويل، والكاستينغ، وكتابة السيناريو، والتمثيل، والإنجاز، والتقطيع، والتركيب، والميكساج، ثم العرض...

ومن ثم، فالصورة السينمائية علامة سيميائية بامتياز، وأيقون بصري ينقل الواقع حرفيا أو خياليا.ويعني هذا أن الصورة قد تكون متخيلا فنيا وجماليا. وقد تكون وثيقة واقعية تقريرية ومباشرة.

ولايمكن الحديث عن الصورة السينمائية إلا في علاقتها بالمتفرج، أو المستقبل، أو الراصد الذي يتلقى هذه الصور، ويدخل معها في علاقات انتشاء، وإدراك، وتقبل، ولذة حسية وذهنية . ومن ثم، لا يتحقق سيميوزيس الصورة السينمائية إلا بفعل التلقي أو التقبل؛ لأن الراصد هو الذي يعيد بناء الصورة فيلميا، ويعطي للصورة المتلقية دلالاتها الحقيقية، أوالمحتملة، أو الممكنة.

وتمتاز الصورة السينمائية بفضائها الديناميكي المركب. وتتسم كذلك ببعدها الحركي والتعاقبي . علاوة على كونها عبارة عن لقطات ذات مستويات متنوعة، ترتبط بماهو لفظي، وبصري، وموسيقي، ورقمي...

ومن هنا، فمن الواجب التفكير في نقد سينمائي يتلاءم مع الفرجة الفيلمية أو السينمائية.ويعني هذا أن ثمة مقاربات وصفية ونقدية كثيرة تتوخى توصيف الفيلم وتأويله .بيد أن الصورة السينمائية هي صورة رمزية أيقونية ولغوية وبصرية قبل كل شيء .وبالتالي، فهي عبارة عن دوال مركبة مما هو لغوي وبصري.ومن ثم، يعد المنهج السيميوطيقي أصلح المناهج النقدية لمقاربة الصورة السينمائية بنية، ودلالة، ووظيفة، ورؤية، ومقصدية. دون أن ننسى ضرورة مراعاة

آليات هذه الصورة، برصد مكوناتها، واستكشاف سماتها، والتوقف عند فنياتها الجمالية والموضوعية.

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.

المصـــادر العامـــة:

1- ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2003م.

المراجـــع بالعربيـــة:

2- جميل حمداوي: **نظريات النقد الأدبي في مرحلة مابعد الحداثة**، منشورات مكتبة أم سلمى، مطبعة رباط نيت، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى 2015م.

3- العلوي لمحرزي: **المقاربة النقدية للخطاب السينمائي بالمغرب**، منشورات سايس مديت، فاس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م.

4- عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2007م

5- محمد أشويكة: **الصورة السينمائية**،المطبعة والوراقة الوطنية الحي المحمدي الداوديات ، مراكش، الطبعة الأولى سنة 2005م.

المراجع الأجنبية:

6-André Bazin **: Qu'est-ce que le cinéma ?** Editions du Cerf, 1962.

7-Ch.S.Peirce: **Ecrits sur le signe**, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle .Ed Seuil, Paris, France, 1978.

8-Christian Metz : « Essais sur la signification au cinéma », Volume 1, Klincksieck, Paris, (1968-1972).
9-Christian Metz : « Langage et cinéma »,Larousse, Paris, (1971).
10- Christian Metz : « L'Énonciation impersonnelle » Méridiens Klincksieck, 1991.
11- F. de Saussure : ***Cours de linguistique générale***, éd. Payot, 1995.
12- François Jost :(Sémiologie du cinéma et de la télévision ?), **Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques**, Sous la direction de Driss Ablali et de Dominique Ducard, PUF, Paris, 2009.
12- Francesco Casetti **: Les théories du cinéma depuis 1945**, 1993, Nathan 1999.
13- Henri Bergson :***Matière et mémoire***. *Essai sur la relation du corps à l'esprit, Œuvres, Paris, PUF* (1896) ,1963.
14- G.Genette **;** ***Figures III***, coll. « Poétique », 1972.
15-Gilles Deleuze: **L'image-mouvement**. *Cinéma 1*, Les Éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1983.
16-Gilles Deleuze: **L'image-temps**. *Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1985.

17- Jean-François Tarnowski, *Positif* n° 158 (04/1974) : *De quelques problèmes de mise en scène (à propos de Frenzy d'Alfred Hitchcock).*

18-Jean Mitry, ***La Sémiologie en question : Langage et cinéma,*** Paris, éd. du Cerf, coll. « 7e art », janvier 1987

19-Jean Mitry **: Esthétique et psychologie du cinéma** , (2 volumes), Paris, Éditions universitaires, 1965; réédition (1 volume) Paris, Le Cerf, 2001.

20-P. Wollen**: Signs and Meanings in the Cinema,** Thames and Hudson/BFI, London, (1969).

21- Umberto Eco **:** ***La Structure absente, introduction à la recherche sémiotique*** (1972) (édition révisée de *La Struttura assente*, 1968).

السيــرة العلــمية:



- جميل حمداوي من مواليد مدينة الناظور سنة 1963م.
- حاصل على دبلوم الدراسات العليا سنة 1996م.
- حاصل على دكتوراه الدولة سنة 2001م.
- حاصل على إجازتين:الأولى في الأدب العربي، والثانية في الشريعة والقانون. وكان يعد إجازتين في الفلسفة وعلم الاجتماع.
- أستاذ التعليم العالي بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بالناظور.
- أستاذ الأدب الرقمي بماستر الكتابة النسائية بكلية الآداب تطوان .
- أستاذ الأدب العربي، ومناهج البحث التربوي، وعلم النفس التربوي، والإحصاء التربوي، وعلوم التربية، والتربية الفنية، والحضارة الأمازيغية، وديدكتيك التعليم الأولي، والحياة المدرسية والتشريع التربوي، والإدارة التربوية، والكتابة النسائية...
-أديب ومبدع وناقد وباحث، يشتغل ضمن رؤية أكاديمية موسوعية.
- شاعر وقصاص وكاتب مسرحي، يكتب للصغار والكبار.
- مثل دورا سينمائيا في الفيلم الأمازيغي (عسل المرارة) لمنتجه عبد الله فركوس، وإخراج علي الطاهري
- حصل على جائزة مؤسسة المثقف العربي (سيدني/أستراليا) لعام 2011م في النقد والدراسات الأدبية.
- حصل على جائزة ناجي النعمان الأدبية سنة2014م.

- عضو الاتحاد العالمي للجامعات والكليات بهولندا.
- رئيس الرابطة العربية للقصة القصيرة جدا.
- رئيس المهرجان العربي للقصة القصيرة جدا.
- رئيس الهيئة العربية لنقاد القصة القصيرة جدا.
- رئيس الهيئة العربية لنقاد الكتابة الشذرية ومبدعيها.
- رئيس جمعية الجسور للبحث في الثقافة والفنون.
- رئيس مختبر المسرح الأمازيغي.
- عضو الجمعية العربية لنقاد المسرح.
-عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية.
- عضو اتحاد كتاب العرب.
-عضو اتحاد كتاب الإنترنت العرب.
-عضو اتحاد كتاب المغرب.
- له إسهامات نظرية في التربية، وفن القصة القصيرة جدا ، وفن الكتابة الشذرية، والأدب الرقمي، والمسرح، ومناهج النقد الأدبي، والكتابة النسوية، والبلاغة الرحبة...
- باحث في الثقافة الأمازيغية المغربية، ولاسيما الريفية منها.
- مهتم بالبيداغوجيا والثقافة الأمازيغية.
- ترجمت مقالاته إلى اللغة الفرنسية و اللغة الكردية.
- نشرت كتبه بالمغرب، والجزائر، وتونس، وليبيا، والأردن، ولبنان، والمملكة العربية السعودية، والإمارات العربية المتحدة، والعراق.
- شارك في مهرجانات عربية عدة في كل من: الجزائر، وتونس، وليبيا، ومصر، والأردن، والسعودية، والبحرين، والعراق، والإمارات العربية المتحدة،وسلطنة عمان...
- مستشار في مجموعة من الصحف والمجلات والجرائد والدوريات الوطنية والعربية.
- نشر أكثر من ألف وخمسين مقال علمي محكم وغير محكم، وعددا كثيرا من المقالات الإلكترونية. وله أكثر من (131) كتاب ورقي،

وأكثر من مائة وخمسين كتاب إلكتروني منشور في موقعي (المثقف) وموقع (الألوكة)، وموقع (أدب فن).

- ومن أهم كتبه: فقه النوازل، ومفهوم الحقيقة في الفكر الإسلامي، ومحطات العمل الديدكتيكي، وتدبير الحياة المدرسية، وبيداغوجيا الأخطاء، ونحو تقويم تربوي جديد، والشذرات بين النظرية والتطبيق، والقصة القصيرة جدا بين التنظير والتطبيق، والرواية التاريخية، تصورات تربوية جديدة، والإسلام بين الحداثة وما بعد الحداثة، ومجزءات التكوين، ومن سيميوطيقا الذات إلى سيميوطيقا التوتر، والتربية الفنية، ومدخل إلى الأدب السعودي، والإحصاء التربوي، ونظريات النقد الأدبي في مرحلة مابعد الحداثة، ومقومات القصة القصيرة جدا عند جمال الدين الخضيري، وأنواع الممثل في التيارات المسرحية الغربية والعربية، وفي نظرية الرواية: مقاربات جديدة، وأنطولوجيا القصة القصيرة جدا بالمغرب، والقصيدة الكونكريتية، ومن أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا ، والسيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، والإخراج المسرحي، ومدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، والمسرح الأمازيغي، ومسرح الشباب بالمغرب، والمدخل إلى الإخراج المسرحي، ومسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ومسرح الأطفال بالمغرب، ونصوص مسرحية، ومدخل إلى السينما المغربية، ومناهج النقد العربي، والجديد في التربية والتعليم، وببليوغرافيا أدب الأطفال بالمغرب، ومدخل إلى الشعر الإسلامي، والمدارس العتيقة بالمغرب، وأدب الأطفال بالمغرب، والقصة القصيرة جدا بالمغرب،والقصة القصيرة جدا عند السعودي علي حسن البطران، وأعلام الثقافة الأمازيغية...

- عنوان الباحث: جميل حمداوي، صندوق البريد1799، الناظور62000، المغرب.

- جميل حمداوي، صندوق البريد10372، البريد المركزي، تطوان 93000، المغرب.

- الهاتف النقال:0672354338

- الهاتف المنزلي:0536333488
- الإيميل:Hamdaouidocteur@gmail.com
Jamilhamdaoui@yahoo.

كلمة الغلاف الخارجي:

تمتاز الصورة السينمائية بفضائها الديناميكي المركب. وتتسم كذلك ببعدها الحركي والتعاقبي . علاوة على كونها عبارة عن لقطات ذات مستويات متنوعة، ترتبط بماهو لفظي، وبصري، وموسيقي، ورقمي...